



Liebermanns Gegner **Die Neue Secession in Berlin** **und der Expressionismus**

Herausgegeben von
der Stiftung *Brandenburger Tor*, Berlin
und der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen
Schloss Gottorf, Schleswig

Mit Beiträgen von
Anke Daemgen und Uta Kuhl

Ausstellung
Stiftung *Brandenburger Tor*
Max Liebermann Haus, Berlin
2. April – 3. Juli 2011

Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen
Schloss Gottorf, Schleswig
17. Juli – 23. Oktober 2011

Wienand

Die Herausgeber und die Kuratorinnen der Ausstellung danken für Rat und Unterstützung sehr herzlich

Vivian Endicott Barnett
Gesa Bartholomeyczik
Shulamith Behr
Lucius Grisebach
Hans Geißler
Günther Gercken
Hermann Gerlinger
Stephan Großgerge
Anna und Michael Haas
Ursula Heiderich
Wolfgang Henze
Margret Heuser
Jens Hinzpeter
Andreas Hüneke
Angelica Jawlensky Bianconi
Birgit Jooss
Friedlinde Krüger
Mario-Andreas von Lüttichau
Agnieszka Lulinska
Galerie Neher, Essen
Margreet Nouwen
Didari Mikeladze
Julia Pechstein
Tanja Pirsig
Aya Soika
Maike Steinkamp
Elke Walford
Gerhard Wietek
Wolfgang Wittrock

und den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von Christie’s London
Hauswedell & Nolte, Hamburg
Ketterer Kunst München
Villa Grisebach, Berlin

sowie den Leihgebern

Albertina, Wien
Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
Brücke-Museum Berlin und Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung
Centre Pompidou, Paris Musée national d’art moderne
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
Collection Gemeentemuseum Den Haag, The Hague, The Netherlands
Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg
Ernst Nolte, Hamburg
Fondazione Marianne von Werefkin – Museo comunale d’arte moderna Ascona
Franz Marc Museum, Kochel am See
Galerie Nierendorf, Berlin
Galerie umě ní, Karlovy Vary
Hubertus Melsheimer Kunsthandel, Köln
Jan Dornbach
Ketterer Kunst München
Kirchner Museum Davos
Kolumba, Köln
Kunsthalle Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van de Loo
Kunstkreis Berlin GbR
Kunstmuseum Gelsenkirchen
Landesbank Berlin AG
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in der Stiftung Schleswig Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig
Lehmbruck-Nachlass
Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris
Museen Tempelhof-Schöneberg von Berlin
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
National Gallery in Prague
Nolde Stiftung Seebüll
Oblastní galerie v Liberci/Regional Gallery in Liberec
Schloßmuseum Murnau
Sammlung Hermann Gerlinger, Stiftung Moritzburg Halle, Saale
Sammlung Ströher, Darmstadt
Sammlung Ulrike und Stefan Behrens
Ahrenshoop
Staatliche Graphische Sammlung München
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
Städel Museum, Frankfurt am Main
Stadt Soest, Kunstmuseum Wilhelm-Morgner-Haus
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München
Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin
Stiftung Historische Museen Hamburg – Altonaer Museum
Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarländmuseum Saarbrücken
Stiftung Stadtmuseum, Berlin
Stiftung Wilhelm Lehmbruck-Museum, Duisburg
Sparkasse Dachau
The George Economou Collection, Amarooussion
West Bohemian Gallery in Pilsen

sowie den zahlreichen privaten Leihgebern, die nicht namentlich genannt werden möchten.

Roman Herzog 6 **Grußwort**
Monika Grütters 8 **Immer im Streit um die Moderne Max Liebermann und der Beginn des Expressionismus**
Jürgen Fitschen 11 **Vorwort**

Anke Daemgen 13 **Die Neue Secession in Berlin**
14 Die Berliner Secession
18 Die Anfänge der Neuen Secession
22 Der erste Auftritt in der Berliner Kunstwelt
36 Vom Protest zum Verein – Die II. und III. Ausstellung
53 Höhepunkt und Wendepunkt – Die IV. Ausstellung
68 Die letzten drei Ausstellungen

Uta Kuhl 84 **Expressionisten in Schleswig-Holstein und das Kunstleben in Berlin**
86 Das Landleben als alternative Lebensform
88 Das Kunstleben in Berlin
91 Emil Nolde und Berlin
93 Nolde gegen Liebermann
96 Von der Kunst zur Kunstpolitik – die Novembergruppe

Anke Daemgen 99 **Ausgestellte Werke**

Anke Daemgen 198 **Dokumentation zu den Ausstellungen der Neuen Secession**
199 Die Ausstellungen
200 Die Künstler in den Ausstellungen
203 Katalogvorwort von Max Raphael zur III. Ausstellung
206 Katalogvorwort von Carl Einstein zur VI. Ausstellung
208 Übersicht der in dieser Publikation abgebildeten Werke in den Ausstellungen der Neuen Secession, 1910–1914

212 **Auswahlbibliografie**
214 **Personenregister**
216 **Bildnachweis**

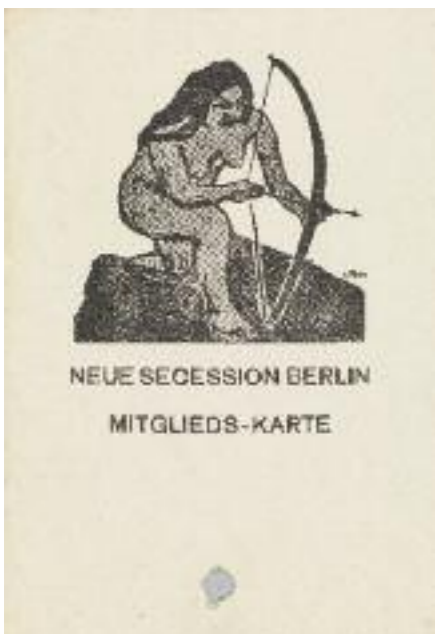


7 Postkarte von Max Pechstein an Erich Heckel in Dresden vom 25. April 1910
Stiftung Historische Museen Hamburg – Altonaer Museum

gelegt wurden. Pechstein bat seine beiden Brücke-Kollegen Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner in Dresden auf einer Postkarte um Zusendung ihrer Geburtsdaten und -orte sowie aktuellen Adressen für den Katalog und teilte ihnen mit, dass die Auswahl der zu reproduzierenden Gemälde in wenigen Tagen erfolgen werde. Auf der Postkarte skizzierte Pechstein die Bogenschützin, die er für Plakat (S. 104), Katalog und Mitgliedskarte entwarf (Abb. 7, 8, 11). Die praktische Organisation der Ausstellung hatte für die Künstler eindeutig Priorität, neben der sich die Etablierung der formellen Struktur der Gruppe etwas verlangsamte. Erst am 11. Mai, einen Tag vor der Vorbesichtigung und drei Tage vor der offiziellen Eröffnung der Ausstellung, wurde Pechstein zum Präsidenten der Vereinigung gewählt, Tappert zum Ersten Vorsitzenden und Melzer zu seinem Stellvertreter. Saueremann wurde als Geschäftsführer bestätigt und Segal zum Obmann des Arbeitsausschusses ernannt, der sich aus den Gründungsmitgliedern zusammensetzte.²³ In der Folge änderten sich die Bezeichnungen leicht: Pechstein firmierte meist als Vorsitzender und Tappert als Schriftführer der Neuen Secessions. Doch die äußere Form war den Künstlern offensichtlich weniger wichtig als die tatsächliche Etablierung einer Ausstellungsmöglichkeit, um ihre Werke auf dem Markt präsentieren zu können und sich der Berliner Secessions entgegen zu stellen.

Der erste Auftritt in der Berliner Kunstwelt

Unter dem Titel *Ausstellung von Werken Zurückgewiesener der Berliner Secessions 1910* fand die erste Ausstellung der Neuen Secessions vom 15. Mai bis Ende September im Kunstsalon Maximilian Macht statt. Zunächst nur bis 15. Juli beabsichtigt, wurde sie kurz vor Ende der geplanten Laufzeit verlängert.²⁴ Die Galerie Macht hatte erst unlängst mit einer Ausstellung der beiden von der Berliner Secessions bekannten jüngeren Künstler Martin Brandenburg und Jakob Plessner eröffnet. Sie befand sich in einer Fünzimmerwohnung im dritten Stock oberhalb der Buchhandlung Macht in der Rankestraße 1, nicht weit von der der Kaiser-Wilhelm Gedächtniskirche.²⁵ Diese Gegend im Westen Berlins hatte sich seit der Jahrhundertwende zunehmend zum Zentrum des modernen künstlerischen Lebens und der Bohème der Hauptstadt entwickelt. Das Stammhaus der Berliner Secessions, das Café des Wes-



8 Mitgliedskarte der Neuen Secessions mit einer Lithografie von Max Pechstein
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Nachlass Tappert, Georg, I, B-32b

23 Festlegung von Arbeitsausschuss und Vorstand Neue Secessions, DKA, NL Tappert, Georg, I, B-32.
24 Siehe *Berliner Tageblatt*, 39, Nr. 345, 11. Juli 1910 und das von Tappert gestaltete Plakat zur Verlängerung (S. 106).
25 Zur Ausstellung von Brandenburg und Plessner vgl. z.B. Anzeige in: *Der Sturm*, I, Nr. 10, 5. Mai 1910, S. 79; Anzeige im *Berliner Börsen Courier*, XLII, Nr. 221, 14. Mai 1910, Morgenausgabe; Karl Scheffler,

»Kunstaustellungen. Berlin«, in: *Kunst und Künstler*, VIII, Heft 9, 1. Juni 1910, S. 467. Die Buchhandlung Macht bestand schon mindestens seit 1907, da Saueremann seit diesem Jahr dort Geschäftsführer war; vgl. ein Schreiben von R. G. Dun & Co., Kaufmännisches Auskunftsbüro, vom 5. Dezember 1910; DKA, NL Tappert, Georg. Die Größe der Galerie und die Lage im dritten Stock werden in verschiedenen Presseberichten erwähnt.

tens sowie das berühmte Romanische Café, in dem sich zahlreiche Künstlerkreise trafen, lagen um die Ecke der Gedächtniskirche, während die Akademie der Künste, die Nationalgalerie und das kaiserliche Schloss das konservative Zentrum im Osten der Stadt bildeten.

Die I. Ausstellung präsentierte laut Katalog 56 Arbeiten – Gemälde und Skulpturen (Abb. 9) – von 27 Künstlern, die insgesamt mit 89 Werken zurückgewiesen worden waren. Aus verschiedenen Presserezeptionen lässt sich schließen, dass zudem mindestens drei Werke von Otto Mueller gezeigt wurden, die nicht im Katalog verzeichnet sind.²⁶ Es handelte sich also keineswegs um alle von der Berliner Secessions abgelehnten Künstler, wie es teilweise in der Literatur heißt, sondern im Gegenteil um eine ziemlich kleine Gruppe in Anbetracht der scheinbar rund 2500 abgelehnten Werke. Die gezeigten 56 Werke, so das Katalogvorwort, hatte der »Arbeitsausschuß der Neuen Secessions [...] zusammengestellt«. Auch wenn der Begriff »Jury« vermieden wurde, übernahm die Neue Secessions doch deutlich die Struktur der Berliner Secessions, von der sie sich eigentlich absetzen wollte.

Format, Aufbau und Inhalt des Kataloges entsprachen dem Vorbild der »alten« Secessions ebenfalls fast genau. Einer Liste der Mitglieder des Arbeitsausschusses und einführenden Bemerkungen zu den Verkaufsbedingungen, Eintrittspreisen und Öffnungszeiten (Abb. 10) folgt eine alphabetische Liste der Künstler unter Angabe ihres Geburtsjahres und -ortes sowie Wohnortes und ihrer gezeigten Werke mit Schwarz-Weiß-Reproduktionen von 17 der Arbeiten. Eine Preisliste und diverse Anzeigen bilden den Schluss des Kataloges, darunter Werbung für die verschiedenen Geschäftszweige der Firma Maximilian Macht, die neben der Buchhandlung und Galerie auch ein Kunstantiquariat, eine Rahmenwerkstatt und ein Studio für Innenarchitektur betrieb. Melzer und Tappert bewarben ihre gemeinsame Malschule *Moderne Schule für freie und angewandte Kunst Berlin* und Richter-Berlin seine Malschule in Worpsswede. Für beide war die Galerie Macht als Kontaktadresse angegeben, ein Zeichen dafür, wie schnell die neue Verbindung auch für die persönlichen Unternehmungen der Künstler genutzt wurde. Allein die Aufnahme der Preisliste unterschied den Katalog von den Gepflogenheiten der Berliner Secessions, auch wenn diese in früheren Katalogen ebenfalls schon Preise angegeben hatte.²⁷

26 Z.B. ago, »Die »Neue Secessions« in Berlin«, in: *Frankfurter Zeitung*, 19. Mai 1910; M.R.K., »Berliner Neue Secessions«, in: *Berner Rundschau*, 30. Juni 1910; Curt Glaser, »Die Neue Secessions«, in: *Die Kunst für Alle*, XXV, Heft 19, 1. Juli 1910, S. 448–452, 450.
27 Die Kataloge der XII. und XIV. Ausstellung der Berliner Secessions, ihrer Winterausstellungen 1906 und 1907, enthalten Preislisten. Ein an-

derer geringfügiger Unterschied ist, dass ein Sternchen hinter einem Werktitel in den Katalogen der Neuen Secessions bedeutet, dass das Werk im Katalog abgebildet ist, während ein Sternchen in den Katalogen der Berliner Secessions die Verkaufbarkeit desselben anzeigt; die reproduzierten Werke wurden dort nicht extra markiert. Selbst die Verkaufsbedingungen entsprachen denen der Berliner Secessions.



9 Hans Schlittgen, *Rückenakt*, Datum, Technik, Maße und Verbleib unbekannt
Die Skulptur wurde in der I. Ausstellung der Neuen Secessions als Katalognummer 38 gezeigt. Abbildung aus dem Katalog der I. Ausstellung der Neuen Secessions, 1910, Privatbesitz



10 Seite aus dem Katalog der I. Ausstellung der Neuen Secessions, 1910
Privatbesitz



15 Karl Schmidt-Rottluff
Oldenburgische Herbstlandschaft, 1907
 Öl auf Leinwand, 76 x 97,5 cm
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
 Das Gemälde wurde höchstwahrscheinlich in der
 I. Ausstellung der Neuen Secession als Katalog-
 nummer 41 unter dem Titel *Landschaft* gezeigt.

Identifizierung der einzelnen Werke sein kann. Bei dem »geballten Gras mit Himbeersauce« handelte es sich höchstwahrscheinlich um Schmidt-Rottluffs Gemälde *Oldenburgische Herbstlandschaft* aus dem Jahr 1907, die damals schlicht als *Landschaft* bezeichnet war, auf der mehrere Heuhaufen – und zwar rote – vor zwei Bauernhäusern im Hintergrund zu sehen sind (Abb. 15). Und bei Pechsteins scheinbar gelbsüchtigen bzw. schwanger tanzenden Frauen handelte es sich höchstwahrscheinlich um sein Gemälde *Tanz*, das damals unter dem Titel *Pause* gezeigt wurde (Abb. 16).

Die Abweichung von der Natur oder, wie im selteneren Falle von Tapperts *Jungfer*, von Pietsch auch die positiv angemerkte Nähe und »ehrliche« Wiedergabe dieser war, wie gesagt, neben der weiter bestehenden Meinung, Kunst habe »schön« zu sein, um gute Kunst zu sein, ein bestimmendes Kriterium in der Beurteilung der Werke in der ersten wie auch den folgenden Ausstellungen der Neuen Secession. Dabei waren es sowohl die verzerrten Formen als auch immer wieder die kräftigen – in negativen Kritiken als »willkürlich gewählt« bezeichneten – Farben der Werke, die von den Rezensenten kommentiert und mit Schlagworten wie »Farbenakkorde«, »Kolorismus« und »Koloristik« bedacht wurden.⁴⁷ Darüber hinaus wurden die möglichen Vorbilder für und Einflüsse auf die Ausstellungsstücke diskutiert. Besonders für die heute von uns als expressionistisch bezeichneten Werke sahen die Kritiker die Vorbilder im Bereich der »primitiven« und »exotischen« – interessanterweise mehrfach als »indianisch« oder »indianerhaft« bezeichneten – Kunst sowie bei Cézanne, Gauguin und van Gogh. Daneben wurden Matisse, Maurice Denis und Munch erwähnt und seltener gar Peter Paul Rubens oder japanische Kunst. Künstler wie Arthur Segal, Moriz Melzer oder Harold Tronson Bengen wurden als Nachfolger der französischen Pointillisten beschrieben. Spätestens Bengen würde, zumindest soweit dies anhand der Abbildung im Katalog möglich ist, heute wohl kaum mehr in dieser Nachfolge eingeordnet (Abb. 17). Die einzigen deutschen bzw. Schweizer Vorbilder, die genannt wurden, waren Ferdinand Hodler, Ludwig von Hofmann und Fritz Erler, doch mit wenigen Ausnahmen spielte die nationale Herkunft eine eher untergeordnete Rolle in der Beurteilung der Einflüsse. Die künstlerische Bewertung der Vorbilder in der Neuen Secession schwankte – so wie die Meinungen zu ein und demselben Künstler

47 Vgl. z.B. ago (wie Anm. 26);
 Curt Glaser (wie Anm. 26); K.S. [Karl
 Scheffler] (wie Anm. 30), S. 525;
 Erich Vogeler (wie Anm. 29), S. 315.



16 Max Pechstein, *Tanz*, 1909
 Öl auf Leinwand, 95 x 120 cm
 Brücke-Museum Berlin, Leihgabe aus Privatbesitz
 Das Gemälde wurde höchstwahrscheinlich in der
 I. Ausstellung der Neuen Secession als Katalog-
 nummer 32 unter dem Titel *Pause* gezeigt.



17 Harold Tronson Bengen, *Modellpause*
 Datum, Technik, Maße und Verbleib unbekannt
 Das Gemälde wurde in der I. Ausstellung der Neuen
 Secession als Katalognummer 3 gezeigt. Abbildung
 aus dem Katalog der I. Ausstellung der Neuen
 Secession, 1910, Privatbesitz

Doch auch darüber hinaus und vor allem kunsthistorisch rückblickend markiert die Ausstellung klar den Höhepunkt der Künstlervereinigung. Sie präsentierte erstmals Werke der Künstler von Brücke und zukünftigem Blauen Reiter gemeinsam, den beiden bedeutendsten und auf jeden Fall heute bekanntesten expressionistischen Künstlergruppen, deren Mitglieder ihre wichtigen persönlichen Kontakte durch diese Ausstellung knüpften. Mit den dazu präsentierten Arbeiten weiterer Maler und Bildhauer aus verschiedenen deutschen Städten sowie aus Tschechien und Frankreich zeigte die IV. Ausstellung bereits vor der großen *Sonderbund* Ausstellung in Köln 1912 und vor Herwarth Waldens *Erstem Deutschen Herbstsalon* im darauf folgenden Jahr in Berlin einen Überblick über das internationale zeitgenössische Kunstgeschehen.¹²¹

Bereits Ende Juli 1911 hatte der Vorstand der Neuen Secession, in diesem Fall vertreten durch Tappert als Schriftführer und Segal als Kassenwart, in einem Rundbrief alle Mitglieder zu finanzieller Unterstützung für die Anmietung größerer Ausstellungsräume aufgerufen. Der Vertrag mit der Kunsthandlung Macht war aufgelöst worden und scheinbar war keine andere Galerie bereit, das Risiko einer solchen Ausstellung zu tragen. Der Vorstand proklamierte als Ziel, »unsere 4te Ausstellung soll eine große demonstrative Ausstellung der modernen jungen deutschen Kunst werden«, und fuhr selbstbewusst fort: »Es heißt nun selbst handeln, [...] es heißt jetzt zeigen, daß eine junge künstlerische Bewegung in ganz Deutschland vorhanden ist, die sich nicht unterdrücken läßt. Es heißt jetzt zeigen, daß uns die Zukunft gehört, daß wir nicht Nachahmer der Franzosen sind, sondern daß wir von dort nur die Anregung haben, genau wie die Impressionisten der Secession, daß wir zielbewußt sind und uns den Weg zu bahnen wissen.«¹²² Der explizite Vergleich mit der Berliner Secession und die selbstsichere Formulierung ihrer Ziele zeigen das gefestigte Selbstverständnis der Mitglieder der Neuen Secession als wichtiges Forum für die »Neue Kunst«. Die Neue Künstlervereinigung München und einige Prager Künstler, so der Vorstand in seinem Brief weiter, seien bereits als Ausstellungsbeteiligte gewonnen. Auch wenn die Beteiligung der Münchner zum Zeitpunkt des Briefes noch nicht so sicher war wie behauptet, präsentierten sich diese letztendlich geschlossen in einem eigenen Raum mit eigener Jury. Die Gruppe der tschechischen Künstler,

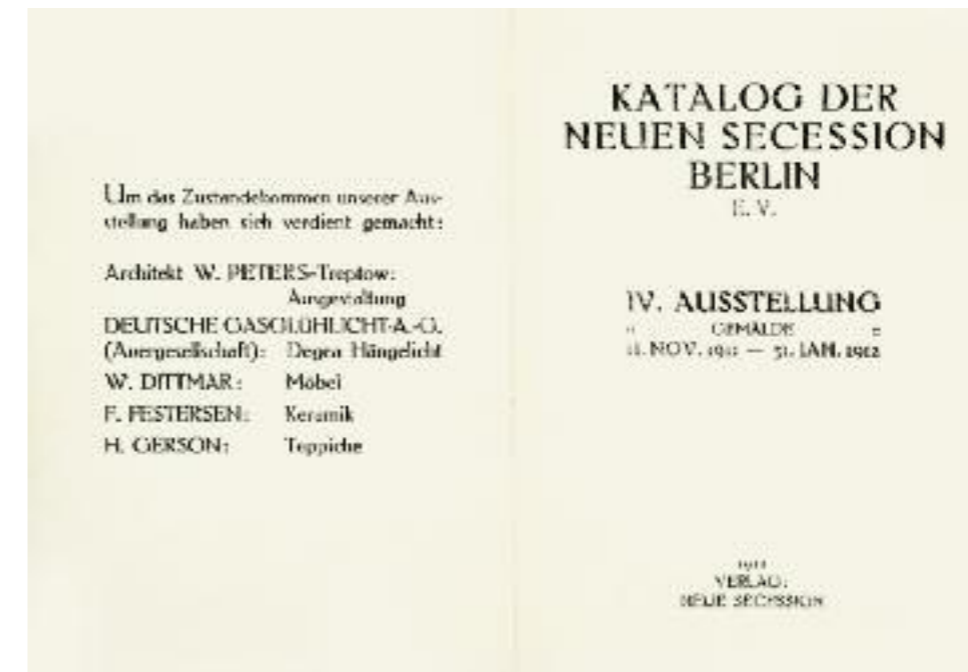


34 Postkarte aus Mnišek in Böhmen an Erich Heckel in Dresden vom 31. Juli 1911, unterschrieben von Ernst Ludwig Kirchner, Willi Nowak sowie Maschka und Otto Mueller, die auf der von Kirchner gezeichneten Skizze dargestellt sind. Stiftung Historische Museen Hamburg – Altonaer Museum

121 »International« heißt zu diesem Zeitpunkt selbstverständlich »europäisch«, bzw. überwiegend »mitteleuropäisch«.

122 Brief Vorstand an die Mitglieder, 31. Juli 1911 [Datum des Poststempels]; Kopie des Briefes an Bartold Asendorpf, DKA, NL Tappert, Georg, I, B-32, und im Archiv der Berlinischen Galerie, Künstlerdossier Asendorpf.

darunter Bohumil Kubišta (S. 145), Friedrich Feigl (S. 118) und Vincenc Beneš (Abb. 29 und S. 109), hatten Kirchner und Mueller während eines längeren Aufenthaltes in der Nähe von Prag im Frühjahr und Sommer gewinnen können (Abb. 34).¹²³ Die Tschechen orientierten sich in ihren Werken stark an den aktuellen französischen Kunstströmungen, vorrangig am Kubismus und trugen so durch ihre eigene Herkunft und die künstlerischen Ursprünge ihrer Werke gleich zweifach zur internationalen Ausrichtung der Ausstellung bei.



Die Suche nach geeigneten Räumen zog sich jedoch hin. Am 21. September schrieb Pechstein an Heckel: »Heute waren wir wieder Wohnungssuchen zur Ausstellung, alles scheußlich teuer, eine 14 Zimmerwohnung (Potsdamerstr.) wird wohl werden. 1200 M. fürs Vierteljahr.«¹²⁴ Vermutlich handelt es sich dabei um die schließlich angemietete Etage über dem Kaufhaus Kopp & Joseph in der Potsdamer Straße 122 nahe der Potsdamer Brücke am Landwehrkanal mit einer durchaus beachtlichen Größe von 650 Quadratmetern.¹²⁵ Die IV. Ausstellung eröffnete dort am 18. Novem-

123 Zur Böhmen-Reise von Mueller und Kirchner vgl. Anke Daemgen, »Kirchner und die »Neue Secession« in Berlin«, in: Beloubek-Hammer 2004, S. 32–38, 39, Anm. 31; Marie Rakušanová, »Der Besuch von Otto und Maria Mueller und Ernst Ludwig Kirchner im Jahre 1911 in Böhmen«, in: *Dresdener Kunstblätter*, 50, 2006, Heft 1, S. 24–31. Zu den längeren Verhandlungen mit den Münchner Künstlern vgl. Daemgen 2001, S. 134, 138–141.

124 Brief Pechstein an Heckel, 21. September 1911, Altonaer Museum, Hamburg, publ. in: Wietek 1977, S. 68–69. Der Bezug zur Neuen Secession ergibt sich durch die Nennung der Neuen Künstlervereinigung München und einiger Prager Künstler als Ausstellungsbeteiligte. Fälschliche Zuordnungen des Briefes zu anderen Ausstellungen bei Karlheinz Gabler (Hg.), *Erich Heckel und sein Kreis. Dokumente. Fotos. Briefe. Schriften*, Ausst.-Kat., Städtische

Galerie Karlsruhe, Schlossmuseum der Stadt Aschaffenburg, Städtische Galerie Regensburg, u.a., Baden-Baden 1983, S. 86, und Jill Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, New Haven, London 1991, S. 59.

125 Die Nummerierung der Potsdamer Straße vor dem Zweiten Weltkrieg entspricht nicht der heutigen Nummerierung. Die Nr. 122 befand sich damals neben der Straße Am Karlsbad; vgl. auch Daemgen 2001, S. 135.

35 Doppelseite aus dem Katalog der IV. Ausstellung der Neuen Secession, 1911, Privatbesitz. Auf der linken Seite eine Auflistung von fünf Firmen, die sich »um das Zustandekommen« der Ausstellung verdient gemacht haben, offenbar eine frühe Form des Sponsoring



36 Überkleber mit den Daten der IV. Ausstellung für das Ausstellungsplakat, das Pechstein bereits für die III. Ausstellung gestaltet hatte, Privatbesitz



5 Erich Heckel, *Gläserner Tag*, 1913
Öl auf Leinwand, 120 x 96 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München

gen beschrieben sie geradezu euphorisch das einfache Dasein in mehr oder weniger engem Kontakt zur einheimischen Bevölkerung, das ungezwungene Strandleben und die abwechslungsreiche Küstenlandschaft.⁷ Besonders die Ostseeküste inspirierte neben Kirchner und Heckel später auch Schmidt-Rottluff und Max Pechstein, der ab 1911 regelmäßig nach Nidden an die Kurische Nehrung reiste.⁸ Ihre dort entstandenen Werke, die Darstellungen von Badenden, die Küstenbilder und Schiffsbilder, wurden zentrale Werkgruppen innerhalb ihres gesamten Schaffens (Abb. 6). Und so trugen sie »die hier entwickelten Positionen zurück in die Zentren der Kunst«.⁹ Umgekehrt spielen ihre Werke eine entscheidende Rolle für die Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins, als Bestandteil des hiesigen Kunstschaffens ebenso wie als Vorbild für jüngere Künstler.

An dieser Stelle sollen die genannten Beispiele für die Anziehung- und Wirkungskraft ländlicher Zufluchtsorte genügen und die Aufmerksamkeit wieder auf das Berliner Kunstleben gelenkt werden – mit einem kurzen Rückblick, der die grundsätzliche Bedeutung Berlins für die Kunstentwicklung in Schleswig-Holstein im ausgehenden 19. Jahrhundert näher beleuchtet.

Das Kunstleben in Berlin

Noch im frühen 19. Jahrhundert zog es junge Künstler aus Norddeutschland, die ein Akademiestudium anstrebten, in der Regel an die 1754 gegründete Königlich Dänische Akademie der Schönen Künste in Kopenhagen. Dort hatten zum Beispiel Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge studiert oder der in Schleswig geborene Hermann Wilhelm Bissen, der später zum Professor der Kopenhagener Akademie ernannt wurde. Eine Generation später absolvierten etwa Louis Gurlitt oder Christian Carl Magnussen ihr Studium in Kopenhagen. Diese über mehr als ein Jahrhundert selbstverständliche Orientierung nach Dänemark änderte sich mit dem Deutsch-Dänischen Krieg von 1864, in dessen Folge Schleswig-Holstein eine Provinz Preußens wurde. Wenn nun jemand aus den Herzogtümern Schleswig oder Holstein Kunst an einer Kunstakademie studieren wollte, führte ihn der Weg nach Düsseldorf – wie Hinrich Wrage –, nach Dresden oder Weimar – wie Christian Rohlf – oder nach Berlin – wie z.B. Ludwig Dettmann.

7 Vgl. z.B. zuletzt: *Karl Schmidt-Rottluff, Ostseebilder*. Ausst.-Kat., Kunsthalle St. Annen und Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck, Brücke-Museum Berlin, hg. v. Magdalena M. Moeller, München 2010; oder: *Erich Heckel an der Ostsee*. Ausst.-Kat., Museumsberg Flensburg, Brücke-Museum Berlin, hg. v. Magdalena M. Moeller, München 2006.

8 Zu Pechstein siehe jüngst: Thurmman, Soika und Madesta 2010. In dem Katalog widmen sich gleich drei Beiträge diesem Thema: Aya Soika, »Max Pechstein in Nidden«; Maren Welsch: »Keitel- oder Kurenkahn, Yacht und Dampfer. Schiffe und Meer in den Bildern von Max Pechstein«; Christine Fischer-Defoy: »... stets dein alter Ostseegefahrte«. Max Pechstein und Georg Grosz an der Ostsee«.

9 Gesa Bartholomeyczik, *Expressionismus auf Schloss Gottorf. Brücke-Almanach 2002*, hg. von Herwig Guratzsch, Schleswig 2002, S. 13.

Berlin wurde nach der Reichsgründung 1871 die pulsierende Metropole schlechthin. Die neue Hauptstadt des Kaiserreichs erlebte nicht nur ökonomisch einen Boom, den man heute als erstes deutsches Wirtschaftswunder bezeichnet.¹⁰ Zumindest im Handel gab es auch eine erste Welle der weltweiten wirtschaftlichen Verflechtung und Globalisierung, deren Niveau erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder erreicht wurde.¹¹ So sehr auf der einen Seite der rapide Wandel zu Verunsicherung geführt haben mag, profitierte auf der anderen Seite das gesellschaftliche und kulturelle Leben davon, das gerade in Berlin einen fulminanten Aufstieg nahm. Die Weltausstellungen, in denen seit 1851 die Nationen nicht nur in den verschiedenen Bereichen der Technik, sondern auch in ihren kulturellen Leistungen miteinander wetteiferten, zeigen dies beispielhaft.

Stefan Zweig schilderte jenen enormen Wandel und seine Auswirkungen auf das kulturelle Leben sehr anschaulich: »Die Städte wurden schöner und volkreicher von Jahr zu Jahr, das Berlin von 1905 glich nicht mehr jenem, das ich 1901 gekannt, aus der Residenzstadt war eine Weltstadt geworden und war schon wieder großartig überholt von dem Berlin von 1910 [...]. Man spürte es an allen Dingen, wie der Reichtum wuchs und wie er sich verbreitete; selbst wir Schriftsteller merkten es an den Auflagen, die sich in dieser einen Spanne von zehn Jahren verdreifachten, verfünffachten, verzehnfachten. Überall entstanden neue Theater, Bibliotheken, Museen [...].«¹²

Eine wesentliche Rolle besonders im Hinblick auf die Entstehung einer vielfältigen und reichen Kunst- und Kulturszene spielte das aufsteigende Bürgertum, das aus diesem Wirtschaftswunder erheblichen Gewinn erzielt hatte und dessen Engagement für die Kunst ganz entscheidend war. Dem aufgeschlossenen Teil vor allem des preußischen Bildungsbürgertums ist es zu verdanken, dass die konservative Kunstpolitik von Kaiser Wilhelm II. nicht zu der gewünschten Verdrängung bzw. Verhinderung avantgardistischer Strömungen führte, sondern dass vielmehr Berlin seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts die Stadt der modernen Kunst wurde und München den Rang als führende deutsche Kunststadt abließ. Ohne das Ineinandergreifen von Ausstellungen und Kunsthandel, Kunstkritik und Sammlern und Mäzenen, die sich maßgeblich aus dem Bürgertum rekrutierten, ist die Entwicklung der modernen Kunst in Deutschland undenkbar.

10 Dieser wirtschaftliche Aufschwung, trotz des so genannten »Gründerkrachs« von 1873, veränderte die deutsche Volkswirtschaft grundlegend und brachte das deutsche Reich mit großer Innovationskraft vor allem in neuen Wirtschaftszweigen wie Elektrotechnik, Chemie, Optik und Maschinenbau an die Weltspitze der Industrienationen. Dabei spielte hier ebenso wie in der erfolgreichen Forschung das Bildungssystem eine entscheidende Rolle: Mit der Gründung der Technischen Hochschulen entstand eine breite Elite, vervierfachte sich zwischen 1861 und 1913 die Zahl der Studenten.

11 Cornelius Torp, *Die Herausforderung der Globalisierung. Wirtschaft und Politik in Deutschland 1860–1914*, Göttingen 2005.

12 Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, o. O. 1947, zit. nach: Eberhard Roters, »Ein Hauch von »Fin de siècle«. Berlin, Frühjahr 1910 – Winter 1910/11«, in: *Emil Nolde in Berlin 1910/11, Sammlung der Nolde Stiftung Seebüll*. Ausst.-Kat., Brücke-Museum Berlin, Berlin 1988, S. 30–42, 33.



6 Max Pechstein, *Haff*, 1909
Öl auf Leinwand, 65,4 x 64,8 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Leihgabe des spanischen Staates
Das Gemälde wurde vermutlich in der I. Ausstellung der Neuen Secession als Katalognummer 33 unter dem Titel *Am Kurischen Haff* gezeigt. Alternativ könnte auch das Gemälde *Am Kurischen Haff – Küstenszene mit Fischerbooten* ebenfalls aus dem Jahr 1909 gezeigt worden sein. Beide Werke wurden 1910 von der Berliner Secession zurückgewiesen.

Willy Jaeckel

Portrait Charlotte Jaeckel, 1914

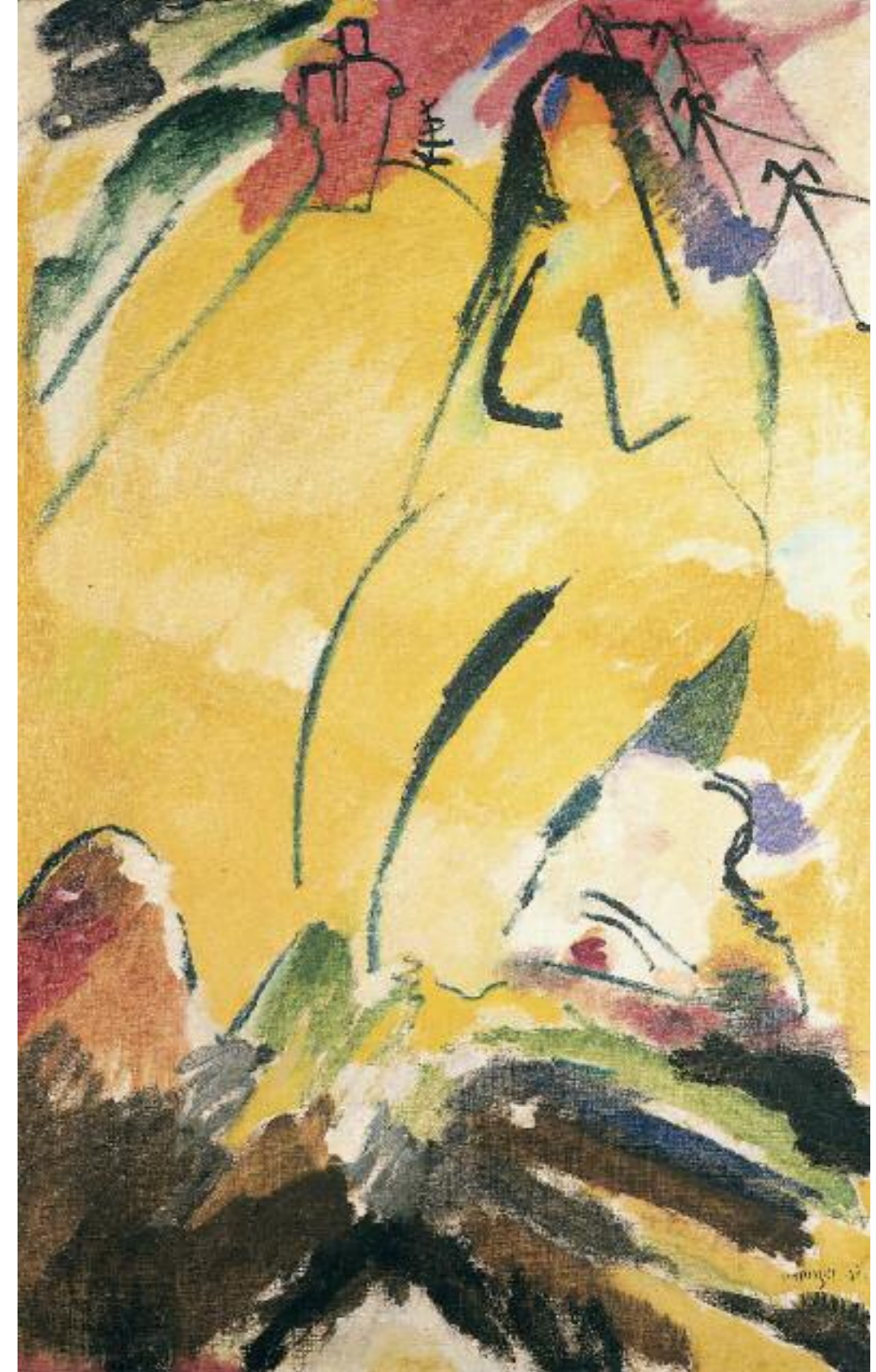
Öl auf Leinwand, 120 x 80 cm
Privatbesitz
Das Gemälde wurde vermutlich
in der letzten Ausstellung der
Neuen Secession außer Katalog
gezeigt.



Wassily Kandinsky

Akt, 1911

Öl auf Leinwand, 147,3 x 99 cm
Privatsammlung
nicht in der Ausstellung in Berlin und Schleswig
Das Gemälde wurde in der IV. Ausstellung
der Neuen Secession als Katalognummer 92
unter dem Titel Akt gezeigt und im Katalog
abgebildet.



Ernst Ludwig Kirchner

Frauen im Bade, 1911

Öl auf Leinwand, 150,5 x 200 cm
Brücke-Museum Berlin
Das Bild wurde in der IV. Ausstellung
der Neuen Secession als Katalognummer 13
unter dem Titel *Badende* gezeigt.



Ernst Ludwig Kirchner, *Vier Badende*, 1909
Öl auf Leinwand, 75,5 x 101 cm, Von der Heydt-
Museum Wuppertal
Das Gemälde wurde möglicherweise in der III. Aus-
stellung der Neuen Secession als Katalognummer 13
unter dem Titel *Badescene* gezeigt.

Wie viele seiner Künstlerkollegen erhielt auch Ernst Ludwig Kirchner in der Presse teilweise stark voneinander abweichende Beurteilungen seiner Werke. Für sein in der I. Ausstellung der Neuen Secession präsentiertes Gemälde *Brücke* (S. 135) wurde er sowohl als »ein Maler von zeichnerisch-seelischer Subtilität«¹ bezeichnet, als auch als »Schöpfer« von »Scheußlichkeiten«, der »leider mit unheilbarer Talentlosigkeit belastet« ist.² »In seiner Badeszene«, notierte der Kritiker Felix Poppenberg zur III. Ausstellung, »tauchen merkwürdige illuminierte Leiber in blaues Wasser zwischen grünem Gebüsch [Abb.]. Farblichen Reiz aber haben die *Dancing Girls*, zierliche Mädchenäffchen mit hochgewehten grünen Röcken, gleich großen Lampenschleiern, über weißen Höschchen und schwarzen Strümpfen.«³ Auch andere Journalisten beschrieben Kirchners *Dancing Girls* (S. 137) als »farbig sehr gut«⁴, während man ihm und Erich Heckel gleichzeitig vorwarf, sie kämen »mit abstrus verbogenen, erdbeerrot bis gelb angestrichenen Figuren und Landschaften, die in den beliebtesten und unmöglichsten Farben, ohne jeden ersichtlichen Grund gehalten sind.«⁵ »Kirchners ›Dancing Girls‹«, schrieb Karl Scheffler erstaunlich wohlwollend, »sind als Varietéimpression nicht ohne originellen Witz.«⁶ Anlässlich der IV. Ausstellung zählte Georg Biermann die dort gezeigten vier Gemälde Kirchners zu den »bedeutenden« Bildern der Ausstellung, und Oskar Schlemmer beschrieb ihn in seiner Rezension klar als einen der Künstler, die »die volle Reife ihres Wollens erkennen lassen.«⁷ Ein anderer Kritiker schrieb ironisch über die zahlreichen »Badenden« in der Ausstellung, wie dem rechtsstehend abgebildeten Gemälde Kirchners, dass es »ein sehr feiner Zug unserer Allerneuesten« sei, anders als bei früheren Gemälden, wo die Frauen »glatt und sauber« ins Wasser gestiegen seien, »die Badenden ganz schmutzig zu malen, so springt jedem Beschauer mit niederschmetternder Kraft die logische Berechtigung und Notwendigkeit ihres Tuns entgegen.«⁸ Der Kunstkritiker und Redakteur Felix Lorenz veröffentlichte im Februar 1912 unter dem Titel »Gott schützt die Kunst« einen ausführlichen Artikel, in dem er äußerst verächtlich über die IV. Ausstellung der Neuen Secession, die fast zeitgleich stattfindende II. *Juryfreie Kunstschau* in Berlin und die Lage der zeitgenössischen Kunst allgemein herzog. Mit der Behauptung, objektiv über die Arbeit der Künstler schreiben zu wollen, hatte er die Genehmigung erhalten, einige Werke in seinem Artikel abzubilden, darunter auch das Gemälde Kirchners, dessen Identifizierung dadurch möglich war.⁹

1 ago, »Die ›Neue Sezession‹ in Berlin«, in: *Frankfurter Zeitung*, 19. Mai 1910.
2 Erich Vogeler, »Die ›Neue Sezession‹«, in: *Der Kunstwart*, XXIII, Heft 23, September 1910, S. 313–315, 314.
3 Felix Poppenberg, »Berliner ›Neue Sezession 1911‹«, in: *Neue badische Landeszeitung*, 22. Februar 1911.
4 Hans Kaiser, »Neue Sezession. 3. Ausstellung«, in: *Berliner neueste Nachrichten*, 19. Februar 1911.

5 J.[ohannes] Sievers, »Die Neue Sezession in Berlin«, in: *Der Cicerone*, III, Heft 5, 8. März 1911, S. 178–179, 179.
6 Karl Scheffler, »Kunstaustellungen. Berlin«, in: *Kunst und Künstler*, IX, Heft 7, 1. April 1911, S. 364.
7 Georg Biermann, »Ausstellungen«, in: *Der Cicerone*, III, Heft 23, 6. Dezember 1911, S. 930–931; Oskar Schlemmer, »Neue Sezession«, in: *Grunewald-Echo*, 3. Dezember 1911.

8 [Anonym], »Modernste Kunst«, in: *Kölnische Zeitung*, 3. Dezember 1911.
9 Terentius [d.i. Felix Lorenz], »Gott schützt die Kunst«, in: *Die Kunstwelt*, I, Heft 5, Februar 1912, S. 353–362; vgl. auch S. 62–64 und Anm. 152.



Moriz Melzer

Kampf an der Fahne, um 1908

Öl auf Leinwand, 129,5 x 420 cm

The George Economou Collection

Das Gemälde wurde in der I. Ausstellung der Neuen
Secession als Katalognummer 29 gezeigt.



Georg Tappert

Mann am Flügel (Variété IV), 1910/11

Linolschnitt (koloriert), 25,9 x 27,5 cm
51,4 x 39,2 cm (Blatt)
Sammlung Hermann Gerlinger, Stiftung Moritzburg,
Halle, Saale
Der Holzschnitt wurde in der V. Ausstellung der
Neuen Secession als ein Blatt der Katalognummern
126–130 unter dem Titel *5 Holzschnitte Variété*
gezeigt.



Negeroperette (Variété V), 1910/11

Linolschnitt, 38,2 x 34,9 cm/59,5 x 46,4 cm (Blatt)
Sammlung Hermann Gerlinger, Stiftung Moritzburg,
Halle, Saale
Der Holzschnitt wurde in der V. Ausstellung der
Neuen Secession als ein Blatt der Katalognummern
126–130 unter dem Titel *5 Holzschnitte Variété*
gezeigt.



Im Variété, 1911

Öl auf Leinwand, 118,8 x 109,8 cm
Sammlung Carmen Thyssen-Bornemisza, Leihgabe
im Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
Das Gemälde wurde möglicherweise in der letzten
Ausstellung der Neuen Secession als Katalog-
nummer 74 unter dem Titel *Tänzerinnen* gezeigt.

